

La Escenofonía de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la musicalización del teatro hacia la teatralización de la música

Leandro Luis Rey
Universidad Veracruzana
México

Ponencia presentada en *Espacio de Cruce 2020*
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México
6 de octubre del 2020

La ponencia que voy a leer trata sobre el relevo que se generó en la lógica compositiva de la música para escena en México alrededor de 1950. Esta renovación o cambio de perspectiva en el plano compositivo se produjo por dos situaciones: una, fue la llegada de nuevas tecnologías de grabación y, la otra, la influencia de la recién creada música concreta. En México, estas circunstancias se concretaron en la figura del ingeniero y compositor de música escénica, Rodolfo Sánchez Alvarado.

Rodolfo Sánchez Alvarado es un ingeniero de sonido autodidacta que, por medio de la investigación sonora, concibió música en México para radio, teatro, danza y cine desde 1957 hasta el 2011; año en el que se retiró. Ha materializado su obra a través de técnicas derivadas de la música concreta, las que asimiló por sus propios medios. En el año 2007 recibió la medalla de oro Bellas Artes en distinción a su trayectoria.

Sánchez Alvarado ha efectuado música para teatro con algunos de los principales directores teatrales en México, entre ellas y ellos encontramos a Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Caballero, Víctor Hugo Rascón Banda, Raúl Zermeño, Ignacio Retes, Julio Castillo, María Muro, Miguel Sabido, Mauricio García Lozano, Enrique Singer, Sabina Berman, Maruxa Miralta y Luis de Tavira; con este último trabajó más de 30 años.

Paralelamente a su labor de compositor para artes escénicas trabajó como ingeniero radial desde 1957 en radio universidad, Radio UNAM, espacio que le ofreció las herramientas necesarias para desarrollar las técnicas que se utilizaron en la música concreta.

Sánchez Alvarado refiere que un acontecimiento clave para su formación sucedió en 1957 cuando llegaron a sus manos dos discos recopilatorios de las recientes experimentaciones sonoras realizadas en la década de 1950 en Francia por Pierre Schaeffer¹ y Pierre Henry. En cuanto a este hecho comenta: “Me maravilló descubrir que la música concreta se hacía con mis herramientas: grabadoras, micrófonos, sonidos deformados, al revés, hechos *loops*², con reverberación. Entonces se hablaba mucho de esa música como ruido organizado” (Aguilar Zinser 62). Sobre el mismo acontecimiento, en el diálogo que mantuvo con Rosas, Sánchez Alvarado explica:

Cuando yo llego a la radio, lo que se manejaba eran discos de 78³, la prehistoria; y justamente al entrar Pedro Rojas⁴ y yo, hubo cosas que se renovaron, se empezaron a comprar discos de 33⁵; y de las primeras cosas que llegaron en 1957 a la Radio fueron dos discos que se llamaban *Panorama de la música concreta I y II*. [...] Y con ellos llegó un tercero [...] era un disco alemán de música electrónica, en un lado tenía unos estudios de Herbert Eimert y en el otro lado *El canto de los adolescentes* de Stockhausen. Escuché el primer disco y me dije ¿qué es esto?, preguntándome si era música. [...] Mi cultura musical era raquíica, en mi familia y en mi barrio solo estaba presente el radio de casa y las películas de aquella época [...] La música era la música popular mexicana o de otros países. Llegué a Radio Universidad con una cultura escasa, y cuando me encontré con estas cosas extrañas y complejas, me preguntaba si eso era

¹ Es importante tomar en cuenta que Pierre Schaeffer realizó también sus primeras investigaciones sonoras en un entorno radial, más precisamente en radio Francia, esto demuestra la importancia del medio radial en el panorama cultural de la época tanto en Francia como en México.

² *Loop* es un anglicismo utilizado en la disciplina musical. Consiste en la repetición de un sonido enlazado por una secuencia circular. En la jerga musical en castellano se comprende como bucle.

³ 78 rpm es un acrónimo que se utiliza para denominar el primer formato de discos de gramófono, que giraban a una velocidad uniforme de 78 revoluciones por minuto.

⁴ Director de la Radio

⁵ 33 rpm es un acrónimo utilizado para denominar a los discos de vinilo, que giraban a una velocidad uniforme de 33 revoluciones por minuto. En comparación, el microsurco de un disco de 33 rpm era tan fino como un cabello humano, lo que consigue 118 surcos por centímetro. Un disco de 33 rpm equivale a cinco discos de 78 rpm. Además estos nuevos discos eran más livianos y ocupaban menos espacio que los de 78 rpm (Sánchez Alvarado en Rey #7 02:00).

música; sin embargo, los tres discos que he nombrado son discos que me marcaron totalmente. La música electrónica y concreta, pese a que para mí era un salto astronómico, pues empezaba apenas a conocer a Schubert, Bach, Beethoven, fue algo que me atrajo muchísimo, quizá en ello haya eso que llaman una vocación (Rosas 39).

Ahora bien, sería importante explicar aquí en que consiste la música concreta. Este tipo de música estuvo ligada al surgimiento de dispositivos tecnológicos de grabación, tanto para estudios o portátiles, que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte, este se entiende como disco de pasta o acetato, cinta magnetofónica, *cassette*, *cds* o hasta hoy en día como archivo digital. La intención de este tipo de música, es tratar el sonido de manera separada. La manipulación sonora se genera a través de la edición mediante la superposición, introducción de efectos sonoros, copiado y pegado.

Sánchez Alvarado ejerció su trabajo compositivo a partir de las exploraciones sonoras realizadas para radio UNAM. El poeta Max Aub, quien en 1960 fue el director de Radio UNAM, creó el Departamento de Grabaciones de la Radio y nombró a Sánchez Alvarado director de dicha instancia. El departamento se encargaría de grabar las distintas series de audiolibros, obras teatrales, conciertos y cortinas musicales que hoy forman parte del acervo de la radio. En 1960, la emisora no poseía una colección de efectos sonoros que fueran destinados para fabricar cortinas musicales o música incidental para sus programas; por lo cual, Sánchez Alvarado fue creador de su propia materia sonora. Estas grabaciones las obtenía trasportando una grabadora suiza marca Nagra de 50 centímetros de largo y cinco kilogramos de peso a la que conectaba un micrófono de mano, mismo que escondía en su chaqueta para no intimidar a los transeúntes, quienes resultaban víctimas de sus furtivas grabaciones. Equipado de esta manera, a comienzos de 1960, transitaba con la grabadora al hombro por la Ciudad de México grabando todo lo que encontraba a su paso. Entraba a cantinas, burdeles, iglesias, campos de futbol; recorría mercados, fábricas y talleres. Viajó a comunidades indígenas para registrar músicas y cantos nativos;

aprovechando los espacios abiertos de estas comunidades apartadas, grabó animales, ríos, vientos, amaneceres, atardeceres y madrugadas.

Paralelamente a sus experimentaciones sonoras para radio, Sánchez Alvarado comenzó a vincularse y a trabajar de manera paulatina con el gremio teatral de la Ciudad de México. Avanzando en la sonorización de obras teatrales notó, a través de los diferentes requerimientos de los directores de teatro, que había sonidos tales como bombas, batallas medievales, rugidos de animales míticos como dragones o sirenas que no podría grabar jamás. Fue entonces cuando comenzó a emular estos sonidos de manera metafórica⁶. Acción que realizaba en su estudio con diferentes técnicas empíricas concebidas por él. O sea, por medio de la experimentación recreaba sonoramente una idea más allá de su sentido sonoro original, eso sí, sin alejarse de su significación implícita. Con el paso del tiempo Sánchez Alvarado fue determinando la estética de su propuesta sonora, de tal forma que decidió nombrarla como Escenofonía, definiendo este espacio de trabajo como “el todo sonoro de un hecho escénico” (Rosas 42).

Pongamos atención en que el escenófono, sin ser músico y sin tener conciencia de lo que estaba construyendo, cristalizaba composiciones musicales para teatro a través de la creación, manipulación y organización de los sonidos; creaba *loops* con técnicas manuales de corte y pega de cintas magnetofónicas, superposición de sonidos, paneos, técnicas de expresión musical como *accelerando* y *ritardando* de velocidades o *decrecendo* y *crescendo* de volumen, entre muchas más. Sumando a lo anterior lógicas de estructuración que también devienen de la composición musical, tales como introducciones, unísonos, interludios, contrapuntos y codas. Todo lo anterior bajo las premisas de la música concreta.

Ahora, es justo preguntarse qué sucedía en el campo de la musicalización del teatro en México en los años previos a la llegada de Sánchez Alvarado. La práctica sonoro-

⁶ La RAE define metáfora como “Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado en virtud de una comparación tácita” (RAE). Refiero “manera metafórica” a la intención de recrear sonoramente una idea más allá de su sentido sonoro habitual sin alejarse de su significación implícita.

escénica a comienzos del siglo XX tuvo influencia directa de la Revolución de 1910. Esta, acabó con más de tres décadas de dictadura del general Porfirio Díaz. Los gobiernos pos-revolucionarios basaron parte de su poder en la generación de un estado nacional centralizado, con la intención de controlar a los grupos étnicamente diferenciados mediante políticas de unificación e identidad nacional, lo que dio pie a el nacionalismo cultural (Adame 142). Dicho paradigma cultural nacionalista se desarrolló durante las primeras tres décadas del siglo XX a la par de representaciones populares, estas últimas se venían desarrollando desde finales del siglo XVIII, ya en 1900 se comprendían como teatro de revista, teatro de carpa y zarzuela, entre otras más (*Ibidem*). Bajo la consigna nacionalista encontramos a algunos compositores clásicos de primera línea que se dedicaron a escribir música incidental para producciones escénicas. Uno de ellos fue Carlos Chávez, quien en 1932 compuso música para la adaptación realizada por Jean Cocteau de *Antígona* de Sófocles llevada a escena en Bellas Artes por el grupo de teatro Orientación de Celestino Gorostiza. Otro compositor fue Silvestre Revueltas, quien 1933 compuso la música para una coreografía de Gloria Campobello, la cual fue basada en el texto *Troka, el poderoso* del escritor estridentista Germán List Arzubide. Revueltas también creó la partitura para un ballet desarrollado sobre *El renacuajo paseador*, que fue llevado a escena por el grupo La paloma azul de Anna Sokolow; este se estrenó el 5 de octubre de 1940, mismo día en que Revueltas falleció.

Otro acontecimiento importante que tuvo influencia en el plano cultural de la primera mitad del siglo XX en México, e indirectamente en la práctica sonoro-escénica de Sánchez Alvarado, fue la fundación de la radio universitaria, de Radio UNAM, la misma se instituyó casi desde los orígenes de la radio en México. El 14 de julio de 1937 nació la XEXX Radio UNAM, que luego cambiaría sus siglas a la XEUN.

Sumando a la creación de la radio, dentro del espectro universitario, en 1952, el escritor Carlos Solórzano fundó el Teatro Universitario con la intención de producir obras clásicas y modernas, este trabajo lo realizó junto a Héctor Mendoza, ex alumno de Letras

Españolas en la Facultad de Literatura y ex alumno de la Escuela de Arte Teatral del INBA⁷ (Villaseñor 13). Mendoza fue nombrado coordinador del Teatro Estudiantil.

En resumen, los acercamientos de grandes compositores clásicos nacionalistas al teatro, además de las experiencias teatrales de grupos como el Teatro de Ulises o el teatro de Orientación en la década de 1920 y 1930, la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM) con el surgimiento del Teatro Universitario, a la par de Radio UNAM, más el apoyo institucional de un estado creciente por medio del INBA y del Instituto mexicano de la Seguridad Social, (IMSS), consiguieron generar las condiciones para que a mediados del siglo XX surja un “Teatro de experimentación escénica e investigación” (Adame 148). A este movimiento se sumó un importante grupo de compositores que con sus obras musicales formaron parte de la modernización del teatro en México, entre ellos encontramos a Rodolfo Sánchez Alvarado, quien fue el único que creó música para escena desde dispositivos electrónicos.

Para poder dimensionar la propuesta sonora de Sánchez Alvarado, la cual fue realizada desde las metodologías de la música concreta, y que tuvo lugar a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, nos servirá utilizar la siguiente analogía. Esta refiere al advenimiento de la luz eléctrica a finales del siglo XIX en la historia del arte escénico europeo. El descubrimiento de la luz eléctrica coincide con las propuestas escenográficas de Adolphe Appia y Gordon Craig. Con la invención de la luz eléctrica la escenografía ilustrativa decimonónica comenzó a parecer burda, los telones que se utilizaban para emular los distintos espacios físicos se veían falsos. Lo que detonó, en gran medida, la propuesta de Appia y de Craig, entre otras cosas, basada en luces y contraluces “debido a los nuevos ángulos que los instrumentos de luz les proporcionaban” (Vargas 21). Estas nuevas propuestas ya no estaban ilustrando el lugar donde se llevaba a cabo la obra teatral, estaban más allá del lugar y la ilustración del mismo. Por lo cual, de manera similar al arribo de la luz eléctrica, a finales del siglo XIX, sucedió con la aparición de las nuevas tecnologías

⁷ Instituto Nacional de Bellas Artes.

de grabación acontecidas en los primeros 40 años del siglo XX, lo cual aportó la posibilidad de grabar y reproducir cualquier tipo de sonido. Esta analogía nos puede ayudar a explicar cómo las nuevas tecnologías de grabación, al finalizar el primer lustro del siglo XX, ayudaron a expandir el trabajo sobre el espacio sonoro-escénico. La práctica sonoro-escénica ya no dependía de orquestas de músicos y de las tesituras de los instrumentos para generar la sonoridad de las obras teatrales, con los nuevos códigos tecnológicos se abrió un nuevo campo de experimentación sonora el cual dio paso a nuevas maneras de entender el arte de ordenar los sonidos. Como lo escribe Pavis : “El sonido y la música ya no son un “fondo sonoro” para el texto [...] Podría hablarse de musicalización del teatro, e inversamente, de teatralización de la música (Pavis 325).

Podemos decir entonces que la inclusión del soporte de grabación para la música en el teatro generó una perspectiva nueva la cual hizo concebir diferentes formas de trabajar los sonidos para escena. Sánchez Alvarado formó parte de la historia de este grupo de artistas que quisieron aprovechar los cambios tecnológicos de las nuevas épocas con los cuales se construyeron síntesis metafóricas del mundo, tanto realistas y referenciales como abstractas ya que los nuevos sonidos para escena acompañan tanto el exterior como el interior de los personajes, su psique, detonando la escucha subjetiva de las y los espectadores.

Para finalizar, me gustaría compartirles dos composiciones de Sánchez Alvarado. La primera escenofonía fue realizada para la obra *Siete puertas* de Botho Staruss y fue dirigida en el año 2000 por Luis de Távira. Este último pidió a Sánchez Alvarado que generara una sonoridad que represente a Lucifer. El escenógrafo comenta que desde el punto de vista mitológico se sabe que lo único que dijo Lucifer fue *non servium*, o sea, no serviré a nadie (Rey #7 10:00). Utilizando esta frase, el escenógrafo lleva al estudio a una actriz y le pide que entone tres veces las palabras *non servium*. Esta grabación la duplicó y le bajó el tiempo de reproducción, lo cual logró disminuir la tesitura de la voz y formar una sonoridad atonal al momento de reproducir todas las pistas juntas.

Link para escuchar en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=XWc4PWVapp0>

La otra escenofonía fue realizada para la obra *Geografías* de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, que fue dirigida por Mauricio García Lozano en 1999. Dicha obra trata sobre la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos; sus actrices y actores estaban divididos en tres pisos diferentes. Estos espacios individuales, cercanos entre sí, simbólicamente representaban un grupo de islas aisladas. A causa de que cada espacio simbolizaba una isla, Sánchez Alvarado pensó: “pues si son islas simbólicas también hay un mar simbólico” (Rey # 5 03:20). Debido a esto, creó un mar electrónico, realizando un *sampler* de un *crecendo* de platillo de una canción comercial, para con esto simular olas que crecían y luego rompían. Posteriormente, agregó sonidos de trayectorias de satélites pensando en las emisiones electrónicas que generan la comunicación.

Link para escuchar en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=XWc4PWVapp0>

Esta ponencia, espero sirva para reivindicar el valor tanto creativo como histórico de la obra de Rodolfo Sánchez Alvarado. Además de alentar la investigación sobre la música escénica, ya que ésta vive un rezago histórico dentro de los estudios escénicos o musicológicos; Fischer-Lichte escribe: “Dado que la música para el teatro se consideraba una especie de música comercial, la teoría musical la desatendió durante mucho tiempo. No se ha empezado a estudiar con seriedad hasta hace muy poco” (245).

© Leandro Luis Rey

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Argus-a: 2017
- Aguilar Zinser, Luz Emilia Aguilar. “Rodolfo Sánchez Alvarado. Escenografía sonora o escenofonía”. *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. # 33, 2004, págs. 61-68.
- Fischer-Lichte, E. *Estéticas de lo performativo*. Abada Editores: 2004
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. CDMX: Ediciones Tecolote: 2016
- Rey, Leandro Luis *Entrevistas a Sánchez Alvarado numeradas del 1 al 10*. Xalapa de Enríquez, 2020
- Rosas, Alberto. “Una vida en el sonido para la escena”. *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. 2011, págs. 38-42. Vol 9, núm. 45.
- Vargas, José David. “Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces”, *Revista Escena*, 32 (65), 2009, págs. 15-26.
- Villaseñor, Margarita. “El teatro en México en la década de 1950”. *Revista: Tema y variaciones de literatura*. 1991, págs. 7-26, núm 1. 45.